

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti

Ivana Lučića 3, 10000 Zagreb

### **Diplomski rad**

Tema: Aspekti erotičkog diskursa u poeziji Tomaža Šalamuna

Mentor:

dr.sc. Zvonko Kovač

Autor:

Kristina Bernik

Izjavljujem pod punom moralnom odgovornošću da sam diplomski rad „Aspekti erotičkog diskursa u poeziji Tomaža Šalamuna“ izradila potpuno samostalno uz stručno vodstvo mentora dr.sc. Zvonka Kovača. Svi podaci navedeni u radu su istiniti i prikupljeni u skladu s etičkim standardom struke. Rad je pisan u duhu dobre akademske prakse koja izričito podržava nepovredivost autorskog prava te ispravno citiranje i referenciranje radova drugih autora.

## SADRŽAJ

UVOD .....	1
1. Manifest o autorskom ja .....	7
2. Manifest o braku .....	12
3. Manifest o kulturi .....	18
4. Manifest o ljubavi.....	22
ZAKLJUČAK .....	30
LITERATURA.....	31

## UVOD

Erotika, odnosno erotski diskurs odabran je kao tema ovog diplomskog rada stoga što sam iščitavajući djela Tomaža Šalamuna primjetila izuzetnu zastupljenost i značaj tih elemenata, te izostanak sustavnije analize i interpretacije. Međutim, kako njegovu poeziju prije svega karakterizira izuzetna hermetičnost, fragmentarnost i česta upotreba elemenata van konteksta (koji su pri analizama najčešće objašnjavani kao ludički), te stoga što je erotika, zajedno s diskursom o ljubavi, raspršena i isprepletena tim elementima, njena se analiza nije mogla provesti sustavno, izolacijom samo ciljanih motiva i analizom stiha kako bi to bilo moguće kod autora tradicionalnije vokacije. Građi sam, stoga, pristupila na drugačiji način za koji smatram da može biti plodonosan.

Cilj ovog rada je analizirati aspekte erotičkog diskursa u zbirci *Balada za Metku Krašovec* Tomaža Šalamuna, pri čemu ću kao glavni metodološki aparat koristiti teoriju diskursa u obliku kojeg su objedinili Chantal Mouffe i Ernesto Laclau. Smatram da se, obzirom da se, po autorima, svaki govor može promatrati kao diskurs, zatvoreni sustav vlastitih zakonitosti spleten oko ključnih nodalnih točaka, elemenata i promjenjivih momenata, lirska pjesma, kao i bilo koje drugo autorsko djelo može promatrati kao zaseban diskurs. Ovu ću teoriju promatrati kao varijaciju na *Fragmente ljubavnog diskursa* Ronalda Barthesa koji ljubavni diskurs razumijeva kao

"*dis-cursus* je, u izvornom značenju, trčanje tamo-amo, to su odlasci i dolasci, 'poduzeti koraci', 'zapleti (spletke)'. Zaljubljeni zaista ne prestaje trčati u svojoj glavi, poduzimati nove korake i spletkariti protiv sebe. Njegov diskurs uvijek je samo iznenadno izbijanje jezičnih bujica, koje mu naviru izazvane beznačajnim, slučajnim okolnostima" (Barthes 2007:15)

Barthes pritom govori o "krhotinama diskursa" izrečene od strane zaljubljenog koje naziva *figurama*, koje "se jasno ocrtavaju kad u diskursu koji teče možemo prepoznati nešto što smo pročitali, čuli, doživjeli. Figura je omeđena (kao znak) i pamti se (kao slika ili priča)" (ibid). Njegove figure razumijem kao svojevrzne arhetipske situacije i likove nama poznate iz opće kulture, osobnih doživljaja i priča i općih mjesta naših sjećanja. Te se figure kod Šalamuna redovito pojavljuju, dok se "iznenadno izbijanje jezičnih bujica, koje mu naviru izazvane beznačajnim, slučajnim okolnostima" čini kao jedan od elementarnih postulata njegove lirike.

Elemente tradicionalne teorije književnosti, poput analize motiva, teme, stilskih izražajnih sredstava ili epiteta teorija diskursa mogla bi dopuniti priborom za interpretaciju

neoavangardne ili postmoderne književnosti koja tradicionalnim analitičkim sredstvima najčešće ostaje nedohvatljiva i hermetična, ludička ili besmislena, što su karakterizacije kakvima je često opisivana njegova rana poezija:

"Tako je za Šalamunovo pjesniško stvaralaštvo prevladavalo - u stvarnosti ne u potpunosti neutemeljeno - mišljenje da 'njegov svijet nije više imao ni smisla, ni tezu, ni poruku [...]. Potpuno je opušten, lagan, suveren i neopredljiv, nedostižan za poznate pojmove - vrijednosti' (Kermauner, 1996: 78), da je 'neodgovornost [...] drugo ime za igru' (Kermauner, 1991: 216), da je riječ o ironičnom misticizmu, 'ali istovremeno doista radosnom, uljudnom, svježem, zabavnom, s tisuću hitrih nogu i ruku' (Kermauner, 1991: 203). Po njegovom mišljenju tradicionalisti bi trebali čitati pjesme iz *Pokera* kao 'satirični kabaret' (Kermauner, 1991: 209)" (Kozak 2014:66).

Lociranje tzv. 'glavne teme' u hermetičnoj poeziji, kakva je i ona Tomaža Šalamuna, tradicijskim se će sredstvima svesti na rulet (kakvim ga vidi tradicijska teorija) istovjetno važnih ili ključnih motiva razasutih na razini pjesme gdje ne postoji privilegirano mjesto, a interpretatoru ostaje da odabere proizvoljni zajednički nazivnik, kao, primjerice, u neimenovanoj pjesmi kojom se otvara *Balada za Metku Krašovec*:

"Noć oblijeva zemlju osmjeha.

Smrt je u šaci mrava.

Nisam donio kocku na stol, da ne vidim dno pogače.

Pobjegni po silnom stubu!

Vrata carevih slugu ne popuštaju pod prašinom.

U gnijezda ucrtajte totem. Što ispadne odnijet će pas.

U tamne ladice spremljena je mahovina" (9)

Šalamunova fragmentarnost ponegdje se pripisuje želji za prikazivanjem "neponovljivog iskustva čovjeka", no pitanje je čemu pjesmu, s jedne strane, ispuniti

fragmentarnim mislima, dopustiti im da je prožmu kako bi se prikazalo individualno iskustvo kao "znamenje nemoći":

"Poezija Tomaža Šalamuna, naime, iskazuje svoju avanturističku radikalnost već na razini stila, kada se pjesma sama raspada i fragmentarizira, segmentira i drobi, da bi time pokazala nekakav kriterij 'odgovornosti' kojim se legitimira jezik suvremenog vizionarstva. [...] Heroizam suvremene poezije u njezinim najvišim izbojcima - o kojima, naravno, cijelo vrijeme pokušavam govoriti - jest, dakle, u tome da ne želi biti praktičnom vještinom, ali niti ideološkom sirenom. Zato će se, kao što je rečeno, morati fragmentarizirati, kako bi s tom odgovornošću stila strasno svjedočila o neponovljivu iskustvu čovjeka, kojemu osim pisanja kao znamenja nemoći ne preostaje ništa drugo: nikakvih urotničkih obrazaca više nema, jer u svijetu kojeg su bogovi napustili, iznenada nije sve dopušteno, nego je - baš suprotno - poslije toga sve zabranjeno, kao što nas je naučio Lacan" (Debeljak 2002:158)

Zašto istovremeno ostavljati vrlo jasne i česte poveznice među pjesmama? Jesu li te poveznice, tom logikom, svjedoci univerzalnog ljudskog iskustva i "znamen moći", iako, paradoksalno, upravo oni govore o vrlo specifičnom iskustvu i, primjerice, vrlo specifičnim ljudima iz autorovog društvenog kruga, kao što je to često slučaj?

Do ovakve konfuzije dolazi jer teorija književnosti uza sve postmodernističke intervencije još uvijek preferira pozitivistički orijentirane pristupe koji bi osobi interpretatora trebali omogućiti da se nepristrano uhvati u koštac s bilo kojim autorskim djelom i pouzdanim aparatom zaključi o čemu je ovdje točno riječ. Takav pristup može dovesti do frustracije:

"Šalamun ne stvara svijet, već ga slijedimo u galeriju iskrivljenih ogledala (ptujska metafora da je Šalamun istovremeno i Minotaur i labirint bila je bliže istini nego što sam tada uopće mogao slutiti), preko kojih se igra s nama koji imamo paranoičnu potrebu za konstruiranjem smisla, s nama koji očajno nastojimo stvoriti koherentnu teološku strukturu, a entropiji koju nazivamo život dati neku vertikalnu stabilnost, dok se Šalamun sa svakim stihom ruga našem trudu, ironizira naše vrijednosti i tako nam izmiče tlo pod nogama. Iskrivljena ogledala, zapravo, zrcale nas: naše misli, naše strahove, naša očekivanja, prije svega naše frustracije i probleme" (Kozak 2014:76).

Upitno je može li se pri čitanju i interpretaciji Šalamuna govoriti o "paranoičnoj potrebi za konstruiranjem smisla". Analize njegove lirike, doduše, kako je to vidljivo i iz zbornika *Obdobja*, često uključuju osvrtanja autora/ice na problematiku građe, gdje osvrt ide u smjeru objašnjenja kako je građa hermetična, neuhvatljiva, provocirajuća ili nešto slično. Može se zaključiti kako gotovo svaki interpretatorski okršaj nužno podrazumijeva i lajtmotiv kamena spoticanja. Na taj način uvijek postoji drugačiji okršaj s tekstom; ne samo da tekst otvara toliko različitih interpretacija zato jer je plodan, već poziva na interpretaciju jer je neuhvatljiv, začudan i zato krnji i provocira da praznine ispuni interpretator sâm po vlastitom

nahodađu. Iz tog razloga između interpretatora, ali i između interpretatora i same građe postoji disenzus - "komuniciramo zato što postoji disenzus, jer kada je konsenzus postignut, prestajemo komunicirati, on je 'konkurs društva', *stečaj* razgovora, dijaloga" (Hörisch, prema Kovač 2010:91).

Začudno je, zapravo, da nakon *čitanja protiv kulture*, smrti autora i sličnih postmodernističkih tekovina jedino ta *osoba interpretatora* ostaje netaknuta, stabilna u svojem pozitivizmu i lišena mijena koje su prošli i književnici, i antropolozi i bazično svi uključeni u proces pisanja. Osoba interpretatora jednako je pod utjecajem vlastitog kulturnog kruga, osobnih preferenci, obrazovanja i sličnih parametara kao i autor te stoga njena interpretacija nikada ne doseže znanstvenu objektivnost (koje su se u pravilu u humanistici ionako odrekli) niti bi to trebala. Iz tog razloga interpretacija nikad ni ne bi smjela težiti jedinstvenom, univerzalnom objašnjenju oko kojeg će postojati konsenzus, niti bi interpretatori sami trebali nastojati isključiti vlastitu pozadinu iz svoje analize. Čim više ta pozadina (bila ona odgojna, obrazovna ili se ticala interpretatorovih afinitetata općenito) bude uključena u proces interpretacije, tim će "osobna drugost" spram teksta polučiti snažnije potkovanu osobnu interpretaciju:

"Odnosno, [...] drugost/stranost zapravo nije potrebno premošćivati, podomaćivati, nego je prihvaćati i podnositi, upravo s njom *dis-kurirati*, pokušavajući kao što to zamišlja diskurzivna analiza - 'učiniti vidljivima' naše međusobne razlike, našu osobnu drugost, odnosno svakovrsne 'strategijske ekskluzije'. Pri tomu svaka današnja književno-znanstvena ekspertiza koja si umišlja da ima *ključ* za razumijevanje književnoga teksta [...] mora računati sa spoznajnom i vremenskom ograničenosti vlastitoga uvida" (ibid. 94)

I upravo je ta "spoznajna i vremenska ograničenost vlastitog uvida" ono što donosi jedinstvenu, drugačiju interpretaciju, tim više što je drugost spram teksta veća - a drugost u današnjem vremenu globalizacije i dostupnosti informacije ne znači susret s "opskurnim" ili "egzotičnim" neke daleke kulture ili neistraženog zaboravljenog teksta, već susret s "opskurnim" ili "egzotičnim" u vlastitoj kulturi, o Drugome koji je ujedno *naš* i posve *tudi*.

U ovom ću diplomskom radu zbirci *Balada za Metku Krašovec* Tomaža Šalamuna pristupiti kao potpunom i zatvorenom diskursu, gdje se diskurs "razumijeva kao fiksacija značenja unutar određene domene" (Jørgensen, Phillips 2002:26). Kako su pjesme u zbirci povezane, referiraju se jedna na drugu i čine veću cjelinu, tek se u njihovim relacijama može naslutiti njihovo značenje, odnosno, cjelinu je potrebno obuhvatiti u njenom totalitetu da bismo mogli otkriti značenje njenih pojedinih dijelova, stoga je zbirka sama shvaćena kao

diskurs čija je funkcija njegovim pojedinim dijelovima pripisati, točnije, fiksirati određeno značenje gdje je samu zbirku moguće promatrati kao zatvoreni mikrokozmos vlastitih značenja. Na taj ću način pokušati "obuhvatiti alteritet meni dalekog teksta":

"Mogli bismo reći, slično kao što je zapisao Hans Robert Jauss, da analiza diskursa (on je mislio na semiotičku analizu) i hermeneutička refleksija danas konkuriraju kao metode koje obuhvaćaju alteritet nama dalekog teksta. Obje su utemeljene na specifičnu komunikacijskom principu ('dijalogičnost literarne komunikacije', piše Jauss, 'u višestrukom pogledu nailazi na problem alteriteta: između producenta i recipijenta, između prošlosti teksta i sadašnjosti recipijenta, između različitih kultura'), pa možemo opetovano postaviti pitanje, što nam omogućuje da premostimo jaz prema njegovoj stranosti" (Kovač 2010:90).

U tom će mikrokozmosu zasebne teme i motivi biti analizirani kao *momenti*: "Svi znakovi u diskursu su momenti. Oni su čvorovi u ribarskoj mreži, a njihovo je značenje fiksirano kroz njihove međusobne razlike ('razlikovne pozicije')" (Jørgensen, Phillips 2002:26). Značenje pojedinih tema i motiva kalibrira sam diskurs - van konteksta, njihovo bi značenje bilo drugačije, što je posebice vidljivo kod Šalamuna - njegove često fragmentirane misli i naizgled nepovezane reference značenje mogu dobiti tek kad ih promotrimo kao građevni dio većeg diskursa: "Značilen je problem lirskega subjekta in njegovega nadzorovanega pršenja v svet, zbiranje drobecv mozaika v diskurz. Monolog postaja večgovor, lirski subjekt izginja in postaja nadosebni jaz, splošna pesnikova zavest" (Jensterle-Doležal 2014:132). *Balada za Metku Krašovec* kao diskurs počiva na trima nodalnim točkama:

„Diskurs je oblikovan djelomičnim fiksacijama značenja oko pojedinih *nodalnih točaka* (Laclau and Mouffe 1985: 112). Nodalna točka je privilegirani znak oko kojeg su uređeni ostali znakovi; ostali znakovi stječu svoje značenje s obzirom na njihov odnos s nodalnom točkom. U medicinskim diskursima, na primjer, 'tijelo' je nodalna točka oko koje se kristaliziraju mnoga druga značenja" (Jørgensen, Phillips 2002:26).

Tri privilegirana znaka oko kojih su uređeni ostali znakovi (točnije, motivi i fragmentarne slike) kod Šalamuna su libido, ego i duhovnost. Iako se ovaj diplomski rad u prvom redu bavi prvom točkom, libidom, kako će kasnija analiza pokazati, ne samo da su te tri točke međusobno neodvojivo povezane (kao dio većeg diskursa), već i jedna drugu anticipiraju i funkcioniraju kao međusobni preduvjeti<sup>1</sup>, stoga ih je nemoguće u potpunosti

---

<sup>1</sup> Primjerice, spriritualnost, odnosno prepuštanje autorskom ja kao duhovnom biću presudna je za prepuštanje seksualnom. Također, spoznavanje njega (kao Ega) predstavljeno je kao duhovan čin, kao što je i Eros, odnosno seksualnost je prikazana kao posve duhovan čin. Na određen način dolazi do pygmalionske potrebe za inicijacijom ljubavnog subjekta u svoj svijet, gdje subjekt mora dosegnuti određene razine:



odvojiti - moguće ih je tek promatrati kao tri aspekta diskursa o autorskom ja, o sebstvu kakvo je predstavljeno kroz zbirku.

Predstavljane sebstva u zbirci, kao i svaki drugi diskurs, počiva na postulatu *isključenja* svih drugih značenja koje bi znakovi mogli imati; točnije, Šalamun stvara diskurs tako da pokušava isključiti svako drugo značenje koje bi znakovi mogli imati - kao posljedica toga dolaze fragmentarne misli koje naizgled čitatelj ne može mapirati u priloženi kontekst, no to je stoga jer mi kao čitatelji znakove čitamo na sebi svojstven način, preko individualnih poveznica, književnog obrazovnja te kroz osobni rakurs, što je sve obojeno nizom faktora koje provociraju Šalamunove pjesničke strategije, od odabira tema i motiva do fragmentarnog i slobodnog stiha. Naše čitanje, stoga, može ići u dva smjera - od kojih prvi smjer podrazumijeva isključenje naših osobnih iskustava i pozadine te fokus na sami tekst, pri čemu smo najčešće u opasnosti da se zapletemo u gusto satkanu mrežu značenja i provokantnih misli (i obranimo se pozivom na ludizam), dok je drugi smjer kudikamo intrigantniji i možda plodonosniji. U drugom smjeru potrebno je "uključiti vlastiti zbiljski i referentni iskustveni horizont, jer jedino takvim svojim aktivnim angažmanom može dohvatiti barem neka nuđena značenja. U slijedu toga procesa konačno značenje uvijek izmiče, ono je uvijek forma otvorena upisivanjima novih smislova" (Latković 2014:61). Na taj način možemo diskurs, odnosno mrežu značenja, promotriti kao sustav u kojem je svaki znak fiksiran kroz svoju vezu s ostalim znakovima - tzv. velike teme, poput ljubavi i vjernosti, ali i manje, fragmentarne i naizgled besmislene misli tako postaju znakovi koji su međusobno povezani i čije je značenje fiksirano kroz njihove međusobne veze, pri čemu se pokušava isključiti sva ostala značenja (koja smo mi kao čitatelji i interpretatori često voljni tražiti kako bismo potkrijepili vlastiti sud):

„Diskurs je uspostavljen kao totalitet u kojem je svaki znak fiksiran kao moment kroz svoju vezu s ostalim znakovima (kao u ribarskoj mreži). Ovo se postiže *isključenjem* svih drugih mogućih značenja koje su znakovi mogli imati: to jest, svih drugih mogućih načina na koji su znakovi mogli biti povezani. Diskurs je stoga redukcija mogućnosti. Pokušaj da se zaustavi klizanje znakova s obzirom na druge i da se na taj način stvori objedinjen sustav značenja.“ (Jørgensen, Phillips 2002: 26-27)

To ću *klizanje znakova* u radu prikazati preko tri razine nad kojima autorski ja izražava svoj manifest, a koje su bogati sklopovi značenja koji čitatelja provociraju, traže od njega

---

"INCONNAISSABLE / NESPOZNATLJIVO. Napori zaljubljenog subjekta da shvati i definira voljeno biće "po sebi", kao karakterni, psihološki ili neurotički tip, neovisno o posebnim okolnostima ljubavnog odnosa" (Barthes 2007:123).

aktivan angažman i sudjelovanje - to su manifest o autorskom ja, manifest o braku te manifest o ljubavi.

Manifesti koji se tiču njegove književne persone i značaja u književnosti, ali i šire, česti su Šalamunovi motivi. Proglasi o tome tko je on i kakav je, posebice kroz međusobno oprečne pozicije (Debeljak 2002, Bernik 2014) u svom sam prijašnjem radu objedinila pod zajedničkim nazivnikom gdje je autorski ja pjesme u poziciji *gospodara* koji uvodu u spoznaju, objašnjava i od sljedbenika traži žrtvu i potpuno prepuštanje. Takvi su manifesti i u zbirci *Balada za Metku Krašovec* česti, fragmentarno raspršeni u pjesamama u kojima im naizgled nije mjesto te često vrlo hermetični. Također, iz prethodno promatrane relacije *gospodar - sljedbenik* u ovoj je zbirci uloga sljedbenika često namijenjena ljubavnicima, gdje je potpuno prepuštanje *gospodaru* jedan od temeljnih preduvjeta konzumacije odnosa.

Na ove ću načine u diplomskom radu pokušati analizirati - dekodifikacijom:

"Šalamunova poezija torej ne dovoljuje nekega površnega branja, ampak terja racionalni napor, ker sama gradi iz tega napora. Pesnik udejanja absolutno konkretizacijo najvišjega cilja: poezija postane vezni člen med izkustvom in mislijo, kar zahteva od bralca analizo in dekodifikacijo" (Rojc 2014:168).

## 1. Manifest o autorskom ja

Tek na 27. stranici zbirke dolazi pjesma s naslovom, i to vrlo indikativnim - *Epitaf*. U pjesmi se autorski ja svome sljedbeniku ("Ti koji ćeš kleknuti na moj grob") obraća iz groba, govoreći mu kako se za spoznaju treba približiti smrti i dotaknuti je ("Neka te raznese samo koliko ti podnese srce"). Jedino na taj način je moguće ne samo dotaknuti spoznaju, već i spoznati samog autora, stoga je ova je takvo otvaranje zbirke nužno kako bismo kao čitatelji bili spremni na potpunu predaju ukoliko ga želimo spoznati. On i nudi nešto zauzvrat:

"Ustani i

zapamti: svakog ljubim tko me spozna.

Uvijek. Ustani sad. Predao si se i probudi" (*Epitaf*, 27)

Spoznaji prethodi i čin koji može biti shvaćen kao seksualan - "Čupat ću ti slatki sok iz potiljka i genitalija. Daj mi usta" no ne smatram da je to ispravan put. Čupanje tjelesnih sokova ovdje je više u svrhu žrtve tijela (žrtvom onoga što se predstavlja kao njegovi

najvažniji entiteti) i prepuštanja smrti do određene granice. Kako je ovo pjesma koja zapravo otvara zbirku, obzirom da je prva koja nosi naziv i nešto je duža (štoviše, ono što je vrlo važno jest da nakon pjesama karakterističnog slobodnog stila ova ima sonetnu formu), na ovaj se način zbirka zapravo otvara smrću, odnosno možemo reći da je početak ujedno i kraj i da je kraj samo novi početak. Važnost ove pjesme na ovom mjestu u zbirci pojačava to što je prva u kojoj autorski ja po prvi puta progovara iz osobne pozicije i iznosi dio svog manifesta, dio diskursa koji se odnosi na postulat na kojem počivaju njegovi međuljudski odnosi - žrtvu.

Žrtva kao integralan dio spajanja dvoje ljudi čini se kao reinterpretacija, ili korak dalje procesa kojeg podrazumijevamo pod *davanje* u ljubavi - davanje sebe, davanje svog tijela i misli ovdje je potencirano i dovedeno do prepuštanja za koje i sam autorski ja često navodi da je nemoguće, i upravo pri dosezanju krajnje granice on vidi prepuštanje dostojno njega. Uvod u prepuštanje objašnjeno je kao ritualan put bez povratka za onoga tko se njemu prepušta, kao što je to dijelom bilo naznačeno u pjesmi *Epitaf*. U pjesmi *Ples Šalamun*, kao što često čini, uvodi naizgled neočekivan motiv koji ne djeluje povezano s ostatkom pjesme:

"Silan orkestar, pramen  
svjetlosti što se vraća prema zemlji;  
moja majka bosa, s raspletenom  
kosom koja vijuga stubama prema  
bunkeru. Nitko ne može uteći mojem  
plesu, plesu bijelog zeca" (*Ples*, 51)

Ovdje *ples bijelog zeca* može biti direktna referenca na bijelog zeca Lewisa Carrola iz *Alise iz zemlje čudesas*. Bijeli je zec taj koji je inicijator događaja, koji uvodi naslovnu junakinju u čaroban svijet niz zečju rupu, onaj koji je, na određen način, veza dvaju svjetova. Shvaćen kao akter događaja koji "regrute" uvodi u magičan svijet vođen vlastitom logikom i pravilima, autorski ja je svjestan da ih vodi na put bez povratka u svijet kojim će biti *zgroženi*:

"Najviše su  
zgroženi svježi regruti, my brand new  
wife, na primjer, kad sam je

dotaknuo na piramidi Mjeseca"

Nadalje, to će iskustvo na "regrute" ostaviti odjek i pri povratku u svakodnevicu, dakle bijeli im je zec nepovratno izmjenio živote:

"S Teotihuacána je skliznula u

Ljubljanu kao po onoj

ceradi kojom spašavaju

kršćane. Prekasno! Napravila je još par

krugova kao pijana muha i zatim se

ispružila u taj bijeli prostor s užasom u

potiljku"

Bitno je napomenuti kako Šalamun, za razliku od mnogih svojih suvremenika i nasljednika, ni tendira uopćenom, univerzalnom pogledu. Jačina njegove lirike uvijek i jest bila u snažnom saznanju da je individualno iskustvo, osobni rakurs jedini bitan i jedini istinit, dok bi bilo kakvi pokušaji proglašavanja jedinstvenog iskustva univerzalnim postulatom rezultirali, s jedne strane, ublažavanjem retorike nauštrb (zamišljene) zlatne sredine, i s druge, direktnom izdajom vlastitih iskustava koje sam autor često naglašava kao izvanredne, atipične i hijerarhijski više od ostalih, o čemu će riječi biti kasnije. Ta ga pozicija čini manje opterećenim konvencijama kulture i odgoja, stoga on stvara svoj sustav pravila i naputaka o tome kako ga voljeti:

"Zato mi

Muze ovaj put diktiraju posve

praktičnu uputu, jer žele da mi bude

predivno i kad budem star i

nemoćan. Da mi sve bude tip top

skuhan i oprano, mladi pjesnici i ljubavnici

*srdacno* dočekani na vratima.

Da ne bude ni dana kašnjenja u korespondenciji!

Ukratko, moje žene moraju skočiti u

Prazno,

ali ne tako da si začepi

nos i zatisnu oči od te silovite

ljubavi.

Jasno da se s takvom tehnikom čuje samo jedan strašan

pljus! (*Opus i zgrade*, 88)

Autorski ja ovdje iznosi dio manifesta u kojem je u poziciji pasivnog subjekta kojem eksterni izvor (muze) određuju kako organizirati budući (bračni) život. Njegova uloga u kreiranju tog manifesta deklarativno je svedena na medij volje muza<sup>2</sup>, no posjednjim stihom on kao aktivan subjekt progovara o nemogućnosti realizacije tog plana - nakon iznošenja parametara nužnih za sretnu koegzistenciju (koji variraju od zahtjeva blagoslovljenog od patrijarhalnog sustava o "tip top" skuhanom i opranom do inverzije patrijarhalnog uzusa o "dobroj domaćici" koja srdačno dočekuje) autorski ja rezimira zahtjev ustvrdivši da *njegove žene* moraju skočiti u Prazno. Taj je skok u Prazno objašnjen kao duhovno prepuštanje do granice boli koje je nužan preduvjet za ljubav, odnosno seksualno prepuštanje. U pjesmi simptomatičnog imena *Bog*, primjerice, iznosi se izravno taj deklarativni kredo:

"Ja

tražim

bezuovjetnu

ljubav

i

potpunu

slobodu.

---

<sup>2</sup> "CONDUITE / PONAŠANJE. Figura odlučivanja: zaljubljeni subjekt postavlja sebi sa strahom pitanja, najčešće beznačajna, o svojem ponašanju: što da radim kad se nađem pred tom alternativom? Kako da postupim?" (Barthes 2007:64)

Zato

sam

strašan." (*Bog*, 103)

Uvjet bezuvjetne ljubavi uz pružanje potpune slobode pripada više puta viđenim naracijama o sebičnom egoistu koji traži nemoguće dok mu je krajnji cilj rezultat tih nemogućih težnji - patnja drugoga kao krajnji dokaz ljubavi koja uništava, dakle jedine vrijedne. Ta se teza može poduprijeti stihovima "Zato sam strašan", doduše ne promatranima kao apologetski narativ u kojem lirski ja pjesme shvaća kako ga taj modus operandi čini negativcem, već kao refren čija je svrha potkrijepiti i pojačati dojam. Na kraju, kako pjesmu čine tek dvije rečenice, od kojih je prva duža i izrazito ritmična ako se čita polako, sa stankama između stihova, a druga kratka, može se zaključiti kako druga ukazuje na srž i dodatno pojačava prethodnu (radikalnu) retoriku, gotovo zalazeći u parodiju same sebe.

Međutim, diskurs o "strašnom Šalamunu" ili "strašnom autorskom ja" niza pjesama u ovoj zbirci potkopava se na mnogo načina.

Ako se promatra samo prva rečenica i njene dvije okosnice (bezuvinetna ljubav i potpuna sloboda), vidjet ćemo da nije problematično samo to što pretpostavljamo da je te zahtjeve teško ispuniti, ili da je autorski ja egoist i mizantrop jer ih ima, već je problematično upravo to što on sam u njih ne vjeruje, i to aktivno - iz tog razloga je i završna misao "zato sam strašan" zapravo parodična. On sam želi da ga se bezuvjetno voli iako mu se predstavlja niz uvjeta (poput uvjeta o nošenju prstena, primjerice) koje on samo deklarativno odbacuje. Zatim, potpuna sloboda je još problematičniji zahtjev. Prvo, obraćanja Metki kroz zbirku su u svim slučajevima epistolarna - on o njoj ne piše dok je s njom. Dok je, s druge strane, s nekim drugim, piše pjesme i obraća se njoj, kao kraj "djeteta inicijala Stranca" (*Liberty, Blue Folder*). To ukazuje na dvije stvari - s jedne strane, ne piše pjesme ni o kome dok je s njom, ili to bar nije na taj način predstavljeno. Može li to značiti da je slobodan kad je s njom ili da je upravo njeno prisutstvo lišavanje slobode za pisanjem (o nekom drugom)? S druge strane, piše pjesme u kojima se obraća njoj uvijek kada je na putovanju, često referirajući se pritom i na ljubavnike ili ljubavnice. To svakako znači da u putovanjima i kada su odvojeni nikako nije slobodan od nje i od misli na nju, često i vrlo precizno izražavajući vapaj za njom. A to može značiti slijedeće - dok ostaje upitno znači li vrijeme s njom slobodu jer ne uključuje druge, u vremenu kada su odvojeni autorski ja sam zna da nije slobodan, jer same misli o njoj

isključuju temeljne postulate slobode - slobodu misli kao preduvjet slobode djela. Na kraju, ne bi li upravo u trenucima putovanja, boravka u drugim zemljama i općenito vremena kada su odvojeni trebala biti prakticirana "potpuna sloboda" na način da bude lišena od poziva savjesti kako možemo protumačiti razmišljanja o Metki? Njegove misli o drugima i sami činovi prevare popraćeni su direktnim obraćanjem Metki - sloboda koju on traži nije sloboda koju je on sam u stanju primiti.

## **2. Manifest o braku**

Manifest o braku provlači se kroz cijelu zbirku. Pritom se izbjegava, uvjetno rečeno, konvencionalni pogled na brak (poput, primjerice, patrijarhalne ustanove koja služi porobljavanju žena i sl.) ali i svojevrsnu romantiziranu predodžbu kakva egzistira od razdoblja moderne naovamo, a koja brak vidi kao najviši stupanj odnosa dvaju duša.

Šalamun proizvodi diskurs o braku koji provocira brojne kulturom formirane, određene i blagoslovljene predodžbe o braku, supružnicima i njihovom odnosu, odnosno "riječ je o sugestiji da se moramo osloboditi iluzija po kojima su naši kulturni konstrukti nešto naravno, i obratno" (Kovač 2014:47)

On provocira i iskrivljuje sliku supruge kakvu određuje kultura - onu sliku muškarca sažetu u formulaciji "u se, na se i poda se" koja implicira šovinistički, mizogini, a često i etnocentrični pogled na svijet a koji s vlastitom suprugom zapravo nema nikakav odnos - njihov je spoj u tim stereotipnim okolnostima najčešće sveden na reproduktivnu funkciju i nastavak (muške) loze. Autorski ja, kakvim se prikazuje u zbirci, je šovinst utoliko što je njegov odnos prema ljubavnicama značajno drugačiji od odnosa s ljubavnicima, ali elementaran zahtjev koji on traži jest potpuna idealizacija i totemizacija njega, gdje druga strana nije ni svedena na čisti objekt želje (kako feministička kritika vidi eksploataciju ženskog tijela, primjerice), već je svedena na žrtvu i prepuštanje gotovo religijskih razmjera, u kojem je važnija svojevrsna objektivizacija duha, ne tijela:

"Smješkao sam se

blaženo ali mi se nije

digao. Meni

treba zatuliti u uho: bit ću tvoja

žena" (*Tri pjesme za Miriam*, 129)

"Tvoja žena" dakle uključuje potpuno prepuštanje tijela, ali i duše - kako je vidljivo iz prijašnje analize, seksualno prepuštanje njemu dolazi nakon prepuštanja duše i inicijacije u druge svjetove. Na taj je način on ne samo izokrenuo zahtjev kulture o odnosu muškaraca i žena, već ga doveo na ponešto transcendentalnu razinu koja zaobilazi stereotipizaciju - govoreći iz individualne pozicije postajemo imuni na kulturno etiketiranje i zaobilazimo mogućnost da postanemo kulturni arhetip, što će posebice biti vidljivo u govoru o homoseksualnim iskustvima.

Homoseksualna iskustva ultimativna su subverzija kulture. Dok kultura stvara i perpetuira mitove o arhetipskim muškarcima, arhetipski antimuškarac čak možda nije muškarac homoseksualne orijentacije, jer je donedavno homoseksualnost bila klasificirana kao poremećaj od strane suvremene medicine (dakle, dobivala je "blagoslov" medicinske zajednice da postoji i da "te ljude" treba liječiti), mnogo su više subverzivni muškarci koji prakticiraju homoseksualno ponašanje bez dijagnoze - oni su ti koji se prepuštaju nečemu što je proglašeno "bolesnim" ili "nastranim" bez da pokazuju istovremene dugoročne loše simptome ili oštećeno zdravlje i psihi koji bi morali nastati kao posljedica nečega što je klasificirano kao bolest. I upravo je stoga održavanje višegodišnje homoseksualne veze paralelno s brakom bez ikakve potrebe za autocenzurom ili vidljivog kajanja nastalog buđenjem savjesti ultimativna subverzija kulture i njenih zahtjeva prema muškarcima, a, na kraju, i zahtjeva prema pjesnicima, čemu svjedoči da se od brojnih studija Šalamuna rijetke dotiču ovog konkretnog aspekta, koliko god on čest i važan dio njegove lirike bio.

Kada se i dotiču, čini se kako postoji tendencija "obraniti" Šalamuna od mogućih homoseksualnih konotacija, promatrajući "homoerotične" pjesme kao čin aktivizma individue koja, sudeći po doljenavedenom citatu, progovara iz privilegirane pozicije heteroseksualca koji ne samo da razumije homofobiju kao izrazito negativnu pojavu i želi je razgraditi, već u tome anticipira kolegu koji će naknadno biti prepoznat kao "prvi homoerotični pjesnik":

"Homoerotika se u tim zbirkama činila zbog variranja između muškarca i žene prije sredstvom razgradnje homofobije nego priznanje, budući da su na početku 80-ih godina istospolni odnosi bili prisiljeni na skrivanje kako ne bi bili izdvojeni i odbačeni. Međutim vrijedi usporediti autobiografske



crtica Maruše Krese *Vsi moji Božiči* [*Svi moji Božiči*] (2006.) te jednostavnu izjavu iz pjesme *Ne maram Prousta, ni dovolj seksual* [*Ne volim Prousta, nije se dovoljno seksao*] iz Šalamunove zbirke *Sinji stolp* gdje se nalazi odgovor na pitanje Dirana Adelbayja o homofobičnoj Nigeriji i subjektivom iskustvu 'Kasno, kasno, dragi, i sada je prekasno.' Prvi homoerotični pjesnik Brane Možetić otvoreno o tome progovara tek u zbirci *Mreža* 1987." (Irena Novak-Popov 2014:279)

Više je aspekata ovog navoda problematično. Prvo, problematično je sam proglas o aktivizmu uz letimično objašnjenje kako su tada "istospolni odnosi bili prisiljavani na skrivanje" jer to implicira da je niz Šalamunovih stalnih motiva i čestih tema moguće objasniti kao njegov okršaj s neimenovanim entitetom koji egzistira u istom vremenu. S druge strane, "zbog variranja između muškaraca i žena" bi impliciralo da kako bi netko dobio titulu "prvog homoerotičnog pjesnika" postotak "muškaraca" mora značajnije prerasti postotak "žena" unutar referentnog okvira, a najbolje bi bilo kada bi se takav pjesnik zapravo odlučio - ili muškarci, ili žene, da mi kao interpretatori znamo na čemu smo! Također, nužno je naglasiti razliku između, primjerice, bavljenja homoseksualnim temama ili homoseksualnim likovima i homoerotike.

Na kraju, ono što je najproblematičnije - zašto inzistirati na "priznanju"? Zašto čitatelja "umirivati" kako nije riječ o (očito značajno konotiranom) priznanju već o pukom trivijalnom aktivizmu? Trenutno nije bitno samo priznanje, odnosno zašto bi uopće trebalo biti problematično radi li se o priznanju ili ne, već zašto smo uopće iz korpusa pjesama koji ima konotacije kakve ima u stanju reći "ne znamo što je to, ali nije priznanje"?

Autorski ja u zbirci dekonstrukciju stereotipa o muškarcima vrši podčinjenjem i seksualnom submisivnošću muškarcu, štoviše, preko univerzalnog simbola pripadnosti i predanosti nekome - prstena. Nužno je spomenuti kako je prsten zapravo jedina direktna poveznica s brakom kao institucijom koja se pojavljuje u zbirci - osim samih spomena braka, važno mjesto je čin prosidbe. Kulturom također određen kao iznimno važna, prosidba je u pjesmi *Balada za Metku Krašovec* izvedena gotovo usputno, nehajno i vrlo nekonvencionalno:

"Telefonirao sam joj.

Dolazim se ženiti.

Dodi, rekla je mirno.

Kroz slušalicu sam osjetio kako upire pogled u moje oči" (*Balada za Metku Krašovec*, 60)

Prosidba je, koja bi, po kulturi trebala biti ceremonijalan događaj u pažljivo odabranom *savršenom* trenutku sa *savršenom* artiljerijom, ovako, zapravo, svedena na telefonski poziv u kojem autorski ja *obavještava* svoju buduću suprugu o svojim namjerama, ne očekujući povratnu informaciju<sup>3</sup> - kultura nas ponovo uči da je povratna informacija ključni dio čina jer replicira obrednu dinamiku - prošnja bi se, po svim uzusima kulture, trebala sastojati od ustanovljene fraze, zapravo obrednog stiha kojeg nužno mora pratiti isto tako ritualom određen odgovor. Ovdje je, osim neceremonijalnih okolnosti, izbjegnuta obredna dinamika, pitanje nije postavljeno niti je dobiven odgovor. Međutim, svojevrsnoj svetosti tog trenutka prethodi dramatično liminalno stanje do same prošnje - autorski ja navodi prolaženje kroz niz stanja, od izvantjelesnih iskustava do pojava koje se mogu tumačiti kao halucinacije, te odbijanja:

"Ludi ste! rikao sam na Carlosa, Enriquea i

Roberta, zar hoćete da me ta žena

otme i odvede natrag među

Slavene?"

Naposlijetku prošnja dolazi gotovo kao potpisivanje kapitulacije, suočavanje s neizbježnim i prihvaćanje sudbine. Međutim, nakon prošnje i konzultacija s "vrlo, vrlo visokim gospodinom" koji mu je bacio tarot karte te starice iz Perzije koja mu je okretala dlanove koji su mu oboje "rekli isto", on zaključuje:

"I bio sam sretan. Oblijevala me je

studen."

Dobivši potvrdu od strana koje autorski ja smatra legitimnim, on si dopušta da bude sretan - što ukazuje kako je on sam smatrao da mu je prethodno stanje bunila na određen način zamutilo percepciju, odnosno da je bio "običan smrtnik" koji ne vjeruje samome sebi u

---

<sup>3</sup> Što bi se moglo povezati sa suzdržanošću koju Barthes opisuje u *Očitovanju* - "Skłonost zaljubljenog subjekta da, sa suzdržanim uzbuđenjem, opširno govori voljenom biću o svojoj ljubavi, o njemu, o sebi, o njima: očitovanje se ne odnosi na priznanje ljubavi, nego na uvijek iznova tumačen oblik ljubavne veze" (Barthes 2007:74).

stanju zaljubljenosti. Potvrda o sudbinskim silama umiruje ga i tek si tada dopušta osjetiti trenutak kao svet, svečan i nepovratan, uslijed čega ga oblijeva studen. Važnost vanjskog autoriteta u braku je prepoznat i u samoj definiciji braka: "[...] brak je društveno uređena i povijesno determinirana zajednica koja zahtijeva potvrdu vanjskog autoriteta te podliježe zakonu koji bračne partnere prisiljava da ostanu zajedno" (Simmel, prema Škokić 2011:27).

Po najavljanom povratku u Ljubljani prvi se puta spominje prsten, za koji mu nije dopustila da ga nosi na vjenčanju:

"I nije mi pustila da nosim i  
njegov prsten, nego hoće da nosim samo  
njezin" (*Balada za Metku Krašovec*, 61)

U tom trenutku ne znamo čiji je to prsten, znamo samo da je *njegov*, što ukazuje da je i u vremenu prije vjenčanja Metka upoznata s *njim* i njegovim značajem. U vrijeme ceremonije vjenčanja nošen je, dakle, samo njen prsten, odnosno željena potpuna sloboda nije prakticirana. U jednoj od narednih pjesama prsten se spominje drugi i posljednji put u zbirci:

"Sve moguće. Kupovao knjige. Stavio  
Alejandrov<sup>4</sup> prsten na  
desni mali prst,  
*želim* nositi obadva" (*Što sam dakle radio u New Yorku*, 93)

Tek u jednom od ponovnih iskoraka iz svakodnevice i odlaska u Ameriku iskorištava se željena sloboda, i tada saznajemo da je prsten Alejandrov. Štoviše, tek odlaskom u Ameriku je tu želju moguće izraziti na tako odlučan i/ili prkosan način. Na kraju, iz te je želje vidljiva spominjana ultimativna subverzija kulture - on ne mora, štoviše, na određen način ni ne smije, ali *želi* nositi kulturom određen simbol "pripadnosti nekome" zajedno s vjenčanim prstenom i tako se odrediti svoju pripadnost svojim dvama ljubavima na izvanjski, vizualno nedvosmislen način.

---

<sup>4</sup> "DÉDICACE / POSVETA: Jezična epizoda koja prati svaki ljubavni dar, stvaran ili planiran, i, općenitije, svaku gestu, izvedenu ili onu u sebi, kojom subjekt nešto posvećuje voljenom biću" (Barthes 2007:76).

Na jednom se mjestu Šalamun dotiče kontemplacije ljubavnika i ljubavnica neposredno pri ulasku u brak. Nadovezujući se na dio kada je Metku odveo *niz zečju rupu* i dao joj uvid u spoznaju, odnosno sebe, navodi niz svojevrsnih ritualnih radnji:

"Pili smo šampanjac iz davnih vremena.

Neka starija žena mi je rižom prekrila zube.

Ovaj put sam si oprao glavu" (*Ples*, 52)

Šampanjac iz davnih vremena implicira nesvakidašnji čin koji se izvodi u posebnim prigodama, dok je naredni stih, *Neka starija žena mi je rižom prekrila zube*, mnogo zanimljiviji. Takav doista nesvakidašnji čin može ukazivati na izvođenje rituala s apotropejskim značenjem<sup>5</sup> integralnim liminalnom procesu ulaska u brak. Naime, "starija žena" često ima konotacije ne samo "čuvarice narodnog blaga" (između ostalog i različitih aspekata narodne medicine i prevencije štete nastale zlim silama i slično), već upravo i liminalne osobe koja ima doticaj sa svakodnevnim, našim svijetom, i onostranim, najčešće opisana epitetima poput *vještice* i slično. Riža je, s druge strane, noviji dodatak ritualu svadbe i treba simbolizirati blagostanje i sreću. I, na kraju, zubi su ono čime ostajemo na životu, ali i ono čime *proždiremo*, ono čime hranimo tijelo - što može imati vrlo snažne seksualne konotacije, pogotovo kod Šalamuna, kod kojeg usta gotovo uvijek predstavljaju motiv vezan uz seks. Iz ovoga slijedi da ta tri motiva - žena, riža i zubi povezana čine apotropejski čin koji, kako saznajemo u kasnijim stihovima, treba dotadašnje demone držati na distanci. Stih *Ovaj puta sam si oprao glavu* također ima apotropejsko značenje - čin pranja je čin raskida s prošlošću, s označavanjem granice između novog i starog i brisanja starih identiteta, dok je indikativno i *ovaj puta* - jer implicira da je ovaj puta, za razliku od nekog drugog, svjesno učinjen i taj korak. Znači da je u prijašnjim situacijama poput ove (pretpostavimo da je riječ o ulasku u brak) izostalo pranje glave kao ultimativni simbol raskida s dotadašnjim načinom života i jasni iskaz namjere da se pođe u drugom smjeru. Međutim, u nastavku pjesme saznajemo kako svi ti naponi nisu urodili plodom:

"Ali to ne odvraća

krikove mojih prekomorskih čudovišta.

Na poslu sam.

---

<sup>5</sup> Rituali s apotropejskim značenjem služe zaštiti od nesreća, sila, zlih kobi.

Na putu.

Ja tješim SVE"

Iz ovoga saznajemo da su *krikovi prekomorskih čudovišta* ono što se nastojalo ritualnom spriječiti, dakle potkopava se teza o autorskom ja kao aktivnom, slobodnom subjektu koji sâm želi i traži ljubavnike i ljubavnice. *Prekomorska čudovišta* su ta koja ga njega traže i čije krikove on čuje, što može biti i referenca na Odiseja, dakle stavlja se u pasivnu poziciju nekoga tko tek reagira na vapaj, ne inicira. Ako se povuče poveznica s ostalim pjesmama u zbirci, znamo da je on taj koji proždire ljude, odvodi ih u svoj svijet i potom živi od njihove pažnje i glorifikacije njega. Naredni stihovi, "Na poslu sam. Na putu." ukazuju na iskorake iz svakodnevice u kojima je prevara dopuštena koji su općepoznati na razini kulture, odnosno, što je mnogo zanimljivije, da je prevara *za njega* iskorak iz svakodnevice s dogovorenim kodeksom ponašanja, kao i kodnim imenom - posao ili put. Prevara je tako a priori vezana za udaljenost supružnika, ili za situacije koje su otklon od uobičajene norme. Naredni stih "Ja tješim SVE", gotovo u formi oglasa, može upućivati da je, na kraju, važan samo ego - po diktatu ega prolazi sve, nije važno tko su niti kakvi su potencijalni ljubavnici i ljubavnice, dokle god ispunjavaju njegove zahtjeve - potpunu predaju njemu i katarzu kroz bol i "otvaranje drugih svjetova".

### 3. Manifest o kulturi

Diskurs o ljubavi u *Zbirci za Metku Krašovec* višeslojan je i vrlo kompleksan. Kako bih ga pokušala obuhvatiti kao pažljivo složen set nodalnih točaka i momenata, zapitala sam se - ako postoji pažljivo satkan diskurs, *kome* se on obraća? Zašto mora postojati čvrst, potpun identitet da bismo mi, kao čitatelji shvatili njegovu pouku, da bismo doprijeli do srži (našeg) čitanja? Naime, koliko god poezija možda može biti univerzalna ili težiti općenitom iskustvu, čitanje će uvijek i neminovno biti individualno, osobno i jedinstveno. Osoba interpretatora uvijek je određena vlastitim odgojem, obrazovanjem, a šire i kulturnim krugom i društvenim okolnostima u kojima djeluje. S druge strane, kada je i osoba autora takva da kroz cijeli svoj opus govori o individualnom, štoviše, kada sebe postavlja na pijestalo i govori o samome sebi kao jednom i jedinstvenom, drugačijem od ostalih, interpretacija mora polaziti od pretpostavke da će biti pristrana, osobna i nikako jedina moguća. Mene kao interpretatoricu posebice je intrigirao Šalamunov odnos prema (našoj zajedničkoj) kulturi - južnoslavenski su

prostori kulturno obilježeni kroz mrežu arhetipskih likova, normi i pravila prema kojima se on, htio-ne htio, dovodi u relaciju. Sam identitet ili maska koju on preuzima u svojoj lirici uvelike je suprotstavljena kulturnim uzusima. Kultura, primjerice, formira sliku (muškog) ljubavnika kroz nekoliko nodalnih točaka - slatkorječivost, dominaciju, nevjeru. Ona inzistira na opreci muške fizičke seksualnosti naspram ženskog sebstva koje se realizira kroz emocije i na braku kao nužnom koraku koji anticipira ostvarenje patrijarhalnog uvjeta produženja prezimena kao životne realizacije muškarca. Odstupanje od te čvrste matrice predstavlja prijestup na koji pripadnici muškog roda trebaju biti upozoreni - na opasnosti koje vrebaju od strana žena-vještica, od žena koje su ih kadre začarati mističnim Ženskim protiv kojeg nema lijeka. Muške se strategije samoobrane stoga moraju sastojati od temeljito razrađenih slijedova ponašanja koje proizlaze iz percepcije žene kao kurve-majke-bogorodice, trojstva uloga koje su njoj dosežne, a koje sve impliciraju interakciju s muškarcem. Šalamunov prijestup spram tog diskursa ne očituje se u romantičnoj idealizaciji u kojoj on razbija vlastitom kulturom uvjetovan identitet i suprotstavlja mu se nošen vjetrom emocija, odnosno potkopavanju ultimativnog muškog. Očituje se u nečemu mnogo dublje subverzivnom - u samoj srži koja generira taj kulturom uvjetovan i nametnut odnos - u predodžbi žene u gorespomenutoj trostranoj ulozi. Naime, predodžbu o (balkanskom) alfa mužjaku naša zajednička patrijarhalna kultura ne predstavlja kao iskonsku, primordijalnu i onu iz koje proizlaze svi ostali odnosi i identiteti, pa i onaj ženski. Muški je identitet, kao i svi ostali identiteti, prije svega refleksivan - muškarac je grub, dominantan i ženomrzac *zato jer* je žena nježna i osjećajna, treba biti submisivna i podređena mužu i obitelji, frigidna i sama sebi najveći neprijatelj. Muškarca kultura (kroz popularnu kulturu, usmenu književnost, beletristiku i sve oblike narodnog stvaralaštva) prikazuje uspostavljajući razliku, odnosno, kroz usporedbu s Drugim:

"Identifikacija [...] crpi načenja iz diskurzivnog i psihoanalitičkog repetoara, a da se (u isto vrijeme) ne ograničava niti na jedan od njih. [...] Diskurzivni pristup vidi identifikaciju kao konstrukciju, nikad završen proces - uvijek 'u procesu'. Nije određena tako da uvijek može biti 'osvojena' ili 'izgubljena', podržana ili dokinuta. [...] Identifikacija je, stoga, proces artikulacije, zašivanja, nadodređivanja, a ne obuhvaćanja. Uvijek je nečega 'previše' ili 'premalo' - nadodređivanja ili nedostatka, pa se nikada ne postiže točno pristajanje, cjelina. Kao i sve označiteljske prakse, i ona ovisi o 'igri' ili o *différance*. Pokorava se logici više-od-jednog. I budući da kao proces djeluje preko razlike, zahtijeva diskurzivni rad, povezivanje i označavanje simboličkih granica, proizvodnju 'učinka granice'. Potrebno joj je ono što je izostavljeno, što je ostalo s vanjske strane, njezina konstitutivna izvanjskost, da učvrsti taj proces" (Hall 2006:359).

Iz gorenavedenog citata proizlazi kako nijedan identitet, odnosno proces identifikacije, ne nastaje "sam od sebe". Do identifikacije dolazi kada se pojavi Drugi, netko drugačiji od nas i kada se pojavi potreba da definiramo tko smo to "mi", i u tom postupku uvijek nečega ima "previše" ili "premalo". Drugi je ovdje, svakako, žena - i svaka karakteristika pripadnika muškog roda, ako je shvatimo u heteronormativnom, homogenom smislu, mora imati svoj ženski parnjak, točnije razliku. Iz toga proizlazi da nijedna rodna karakteristika, specifičnost, intrizična ni primordijalna osobina zapravo ne postoji ako ne postoji ekvivalent rodno suprotnog predznaka.

Kroz tako gustu mrežu ženskog i muškog identiteta subverziju istih stoga nije moguće izvršiti iz same mreže, odnosno tog diskursa - progovaranje iz diskursa, nadovezujući se na iste nodalne točke i momente (poput, primjerice, emotivnosti, seksualnog nagona, želje za djecom i slično) ovdje bi značilo replikaciju tih datosti, što može rezultirati ili muškim šovinističkim i ženskim servilnim naracijama, ili naracijama shvaćenim kao ironijskim. Odmak ili otvoreno suprotstavljanje ustanovljenim diskursima ne podriva matricu jer se govori unutar diskursa, a i ta je naracija već obilježena drugim identitarnim praksama pripisanim od strane kulture - identitetom feministice i identitetom feminista, točnije muškarca koji je izgubio esenciju svoje muškosti. Progovaranje protiv diskursa mora se, stoga, izvršiti iz posve drugog smjera, izvan diskursa o "razlikama među spolovima" i karakteristika muškaraca i žena - a to se može napraviti progovaranjem iz vlastitog, subjektivnog, osobnog iskustva koje je samo "moje" i čime subjekt ne predstavlja nijedan uspostavljen kruti identitet ni diskurs osim onog vlastitog. I upravo to radi Šalamun.

Autorsko ja njegovih pjesama (ne samo u ovoj zbirci) jedinstveno je stvoren identitet, zaokružena i doista specifična persona predvidivih misli - ne zato jer je kreacija predvidiva, već zato jer je riječ o potpunoj personi, maski bez mnogo šupljina koje bi odudarale ili bile atipične za diskurs. Pokušaj ocrtavanja tog identiteta u njegovom totalitetu, odnosno mapiranja nodalnih točaka koje drže diskurs o autorskom ja nadilaze granice ovog diplomskog rada, stoga ću pokušati zahvatiti samo one vezane za seksualnost i srodne identitarne prakse, s naglaskom da ću govoriti o seksualnosti autorskog ja pjesama u zbirci *Balada za Metku Krašovec*. Smatram kako je tu činjenicu važno istaknuti jer "U autohagiografskim tekstovima Tomaža Šalamuna pjesnički realitet prelazi u biografski i obratno, slojevi doživljavanja i spoznavanja neodvojivo su i čvrsto povezani u jednu globalnu strukturu" (Debeljak 2002:160).

Smatram kako nije moguće, niti preporučljivo pokušati se doticati autobiografskog sloja teksta. Moguće je, s druge strane, tek nama kao interpretatorima progovoriti iz autoetnografskog (vlastitog, osobnog, individualnog) rakursa i pojasniti princip kojim se vodimo pri interpretaciji i zašto to činimo na taj način. Na kraju, kako Debeljak nadalje govori, "Fragmentarni isječci autobiografske uloge u uzbudljivom scenariju života mogu ponuditi ipak samo skroman topografski okvir, u kojem istina nije onkraj imaginarnog spektakla, nego unutar njega samog" (ibid. 161). Autobiografski bi pristup posebice trebalo izvještavati ako građu koju analiziramo promatramo kao diskurs; kao sustav u kojem instance koja ga stvara nastoji uspostaviti dominantno značenje nad znakovima - dakle ta je građa u svakom slučaju produkt onoga tko je stvara, bez obzira na autobiografske elemente.

U pjesmi *Davidu* Šalamun iznosi svoje promišljanje jedne, ponovo kulturom uvjetovane teme - ljepote:

"Nemoj se srušiti u ljepotu.

Skoči u nju kao u olimpijski

bazen i probij je

odozdo.

Površina je ljepota.

Neka krvari" (*Davidu*, 63)

Kada kaže "nemoj se srušiti u ljepotu" on kaže - nemoj joj se prepustiti, ne daj joj da te prožme, da te prevari niti da tobom zagospodari. Govori - budi aktivan, dominantan i siguran, skoči u nju kao u olimpijski bazen (samouvjereno i bez straha) i probij je odozdo. Ne treba nas zavaravati prividno dno "bazena" (odnosno, prividno beskrajna moć i konačnost ljepote) i ne treba se pokoravati tom "dnu" i "igrati po njegovim pravilima", posebice jer je odozdo nešto drugo. Treba doprijeti do tog "drugog" i razotkriti ga, učiniti ga ljudskim – budući da je krv simbol naše ljudskosti, života, vitalnosti i snage - jer ako to drugo, ljepota, krvati, prestaje biti božanstvena i nedodirljiva i postaje ljudska, krv je opipljivi dokaz smrtnosti, promjene i konačnosti, i treba je dotaknuti kako ne bismo idealizirali "lažne idole".

"Lažni idoli" nastaju intervencijom ili postulatima kulture - i zato dio svog kreda iznosi kao misao "svoje nonice", figure koja je i u drugim dijelovima zbirke prikazana kao



entitet čiji se autoritet ne osporava. Ovdje se *nonica* referira na tekovine urođenoga, tekovine kulture i odgoja:

Moja nonica

nikad nije mogla zapamtiti

imena mojih školskih prijatelja.

Bili su:

1. onaj kovrčavi
2. onaj koji se meškolji
3. onaj čija se mama previše šminka
4. onaj koji uvijek tako lijepo pozdravlja

Primjećuje kako čovjeka ne čini niti obiteljska pozadina niti biologija, nešto urođeno ("onaj kovrčavi") niti nešto stečeno ("onaj koji se meškolji"), niti pozadina iz koje dolazimo ("onaj čija se mama previše šminka"). Ono što je vrijedno je ono što nas karakterizira, što nas čini nama - bitno je tko smo sad, a ne kako smo do toga došli ("onaj koji uvijek tako lijepo pozdravlja").

#### **4. Manifest o ljubavi**

Kakva je, stoga, ljubav i erotika kod Šalamuna, posebice u odnosu spram dominantnih naracija kulture?

U ovoj je zbirci obzirom na njenu značajnu epistolarnost, nužno primjetiti slijedeće - obraćanja autorskog ja Metki, koja je uvijek udaljena, često i na drugom kontinentu, imaju nekoliko razina.

Na prvoj razini postepeno kroz zbirku primjećujemo Metkino privilegirano mjesto naspram ostalih kojima se autorski ja obraća ih ih spominje imenom. Otkrivamo da kronološki pratimo razvitak njihovog odnosa iz njegove perspektive, ponekad se i krši kronologija prisjećanjem, kao što je riječ u pjesmi *Šetnja zoološkim vrtom*, koja funkcionira

kao svojevrsan pregled pogleda na ljubav u različitim vremenskim periodima, poput sekvenci koje su se odigrale u zoološkom vrtu a povezane su s različitim fazama života.

Emocije prema Metki, za razliku od onih prema Alejandru, doživljavaju različite oscilacije, no najčešće je riječ o negativnim stanjima. Oscilacije koje on doživljava mogu se, prema Barthesu, objasniti kao "ALTÉRATION / KVARENJE: kratko pojavljivanje protuslike ljubljenog objekta u ljubavnom polju. Zbog neznatnih događaja ili jedva zamjetljivih osobina, subjekt vidi kako se lijepa Slika odjednom kvari i ruši" (Barthes 2007:36):

"22.svibanj, 9:30, čuj

Metka,

mizerna kreaturo, koja iz zasjede, preko

oceana vreba moja sveta usta s toplim mlohavim

udovima, nasadenim na onaj slavni,

naftom i lubenicama pokapan

kokošinjac.

Marš u svoj škripac!

Živjela Agatha Christie i svi spokojni

fosili! Odvratni

rajferšlus!" (*Božja travka*, 70)

Prezir koji se često iskazuje najčešće je u poistovjećivanju Metke i južnoslavenskog kulturnog kruga, od kojeg se nastoji distancirati kroz naracije o jedinstvu sa cijelim svijetom, kozmopolitskim životom i retorikom poput "Nisam slovenski seljak" (ibid, 71). Možemo zaključiti da je zapravo podvojen odnos prema Metki jednak podvojenom odnosu prema Sloveniji - karakterizira ga česta patronizacija i komparacija s ostalima koja za njih najčešće ne završava povoljno. Međutim, istovremeno postoji stalna energija koja ga u intervalima privlači i Sloveniji i Metki, koja se izmjenjuje s intervalima želje za odlaskom - u ovom primjeru želja za odvajanjem od Metke kolidira s glorifikacijom Agathe Christie i "svih spokojnih fosila", kao i konstatacijom o "odvratnom rajferšlusu". Agatha Christie i sintagma

"odvratni rajferšlus" ovdje simboliziraju Zapad. Svoju želju ili težnju za Zapadom ovdje autorski ja izražava preko ta dva simbola, oba personalizirana u simptomatičnoj ženskoj personi koja utjelovljuje dva korpusa energije na koje nam je prethodno ukazano u pjesmi *Epitaf* ("Čupat ću ti slatki sok iz potiljka i genitalija") - progovara o dvama toponimima ili dvama središtima ljudske energije, točnije životne energije - mentalnoj i libidoidnoj. One su prikazane kao najvažnija, reprezentativna energija ljudskog bića. Na taj je način Zapad prezentiran kroz dvije žene koje ga, svaka u svojoj domeni, predstavljaju - Agatha Christie kao reprezent uma i cerebralnog (kroz čestu glorifikaciju "malih sivih stanica" svojeg najdugovječnijeg lika, Hercula Poirota) i Erica Jong kao predvodnica (tada) revolucionarne misli koja je u južnoslavenskim predjelima prevedena kao "ševa bez rajferšlusa" (Jong 1977) a ticala se ženskog seksualno slobodnog ponašanja, odnosno pristupa seksu koji ne uključuje emocije, pa ni prijašnje poznanstvo. Ako ih promotrimo na taj način, vidimo da je Zapad predstavljen ne kroz (uobičajene) muške istaknute ličnosti, već kroz žene koje su, svaka na svoj način, učinile prijestup spram domicilne kulture.

Dualnost odnosa prema Metki i Sloveniji je dualnost koja karakterizira cijeli Šalamunov opus. Možda ju je najlakše objasniti paradoksom iz pjesme *Problemi i mistika*:

"Zato se čvrsto držim  
tradicije svojega roda. Na  
zaštitni omot sam stavio svog naoružanog  
djeda. A ona dvojica njegovanih i bljedolikih  
hipija sprijeda su moj otac i  
stric" (*Problemi i mistika*, 87)

Govoreći kako se čvrsto drži tradicije svog roda, navodeći dvije generacije svog roda i sam u njima prepoznajući posve suprotne tendencije, autorski ja naglašava svoj stalan dualizam.

Ljubav prema Metki i Alejandru u nekoliko se trenutaka iznosi kao sporno mjesto:

"Raspet sam.

Između kontinenata.

Između ljubavi.

Moja gnijezda su u zraku." (*Manhattan*, 56)

*Moja gnijezda* u smislu utočišta i doma zanimljivi su simboli - za razliku od uobičajenog viđenja doma kao jedinstvenog mjesta koje implicira osjećaj sigurnosti, ugone i prikazan je kroz simbole utočišta, brloga, pa i gnijezda, ovdje je ne samo riječ o njih više, već su i - u zraku. Na taj način Šalamun gotovo pa anticipira teoriju o nemjestima koje razvija francuski antropolog Marc Augé<sup>6</sup>, kada govori o tranzitnim mjestima poput hotelskih soba, supermarketa ili autocesta, dakle o prostorima kroz koje prolazimo, ali kojima nedostaje značaj da bismo ih smatrali mjestima. Postavljajući "svoja gnijezda" u zrak, pjesnički subjekt govori o svojim domovima kao tranzitnim prostorima, prostorima koje karakterizira da su *između* - njegovi su domovi smješteni na pola puta između kontinenata; on je doma tek kada odlazi s jednog kontinenta drugom (ljubavniku ili ljubavnici), tek kada iskustvo koje anticipira bude na neki način obojeno prošlim. Crtica "odsutan" kod Barthesa je također figura ljubavnog diskursa: "ABSENCE / ODSUTNOST. Svaka jezična epizoda koja iznosi na pozornicu odustnost ljubljenog objekta - kakvi god bili uzrok i trajanje - i nastoji tu odsutnost pretvoriti u kušnju napuštanja" (Barthes 26). Odsutnost je, dakle, integralan dio ljubavnog diskursa jer, kao što sve spoznajemo putem razlike, putem Drugoga, tako i ljubav prema drugom biću možemo spoznati tek u situacijama njegove odsutnosti. Dokaz ljubavi dolazi tek kad su njeni elementarni postulati dovedeni u pitanje.

S druge strane, osuda na stalan pomak, razapetost između kontinenata i između ljubavi Šalamunov je stalni demon: "DÉMONS / DEMONI. Zaljubljenom subjektu ponekad se čini da je opsjednut nekim jezičnim demonom koji ga tjera da sam sebe ranjava i da se - kako kaže Goethe - progna iz Raja, a to je, u drugim trenucima, za njega ljubavni odnos" (ibid. 80).

Prema Alejandru, za razliku od Metke, u ovoj zbirci nema dualan odnos - njihova je veza postojana i čvrsta, nedvosmislena:

"I'll just take a shower,

to pick up my money,

to fuck

---

<sup>6</sup> "Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity" 1995.

Alejandro Gallegos Duval" (*Ragtime*, 73)

Odnos autorskog ja prema njegovim muškim i ženskim ljubavima kroz zbirku je značajno drugačiji. Dok ženama u pravilu "drobi srce" i trebaju mu "zatuliti u uho", na iskustva s muškarcima se češće tek usput osvrće, često i u izvještajnoj formi. Prema Alejandru ima posve drugačiju naraciju, koja podrazumijeva ponovo zahtjev, ali i iskaz ljubavi:

"Kad dođem u Meksiko, ljubiti ću te do smrti.

Ali ti ostani." (*Zašto se treseš, Alejandro Gallegos Duval!*)

U nastavku saznajemo kako prema Alejandru ima i posve drugačije zahtjeve, točnije, da deklarativno ne želi znati kako je on uzrok njegove boli, dok je inače njegova "strašna ljubav" potpuna tek kad uključuje bolno prepuštanje<sup>7</sup>:

"Ne žali se da si zbog mene

smršavio, ne pokazuj mi svoje

crne podočnjake.

Ja sam obogatio

svakoga tko me je gledao" (ibid.)

Indikativno je i da je Metka oslovljavana samo imenom, a Alejandro punim imenom i prezimenom. Česta obraćanja konkretnim osobama kroz pjesme mogu se shvatiti kao razvoj ljubavi kao komunikacijskog koda:

"Odnos ljubavi i seksualno zasnovane intime krajnji je dokaz zajedništva dvoje ljudi, potvrđivanje vlastite i tuđe žudnje. Svakako je moguća ljubav bez seksa, kao što je moguć i seks bez ljubavi. No nejezična komunikacija tjelesnog dodira u prepletanju s jezičnim izričajem omogućuje ljubavi kao komunikacijskom kôdu da se osamostali kao medij, da se razvija te da nadopunjuje interpretacije jezičnih poruka i kodova" (Škokić 2011:9)

Međutim, ta epistolarnost u ovoj zbirci možda ima i drugu, kudikamo intrigantniju razinu. Spominjanje Metke u često začudnim trenucima, obraćanje njoj direktno i slični momenti mogu upućivati na nužnost, pa i neodvojivost fantazije od procesa zaljubljenosti i

---

<sup>7</sup> ÉCORCHÉ / ODERAN. Osobita osjetljivost zaljubljenog subjekta, koja ga čini ranjivim, do srži izloženim i najlakšim ranama" (Barthes 2007:91). U ovom se slučaju ta figura, kao i u ostalim slučajevima kod Šalamuna kada je fizička bol preduvjet ljubavi, odnosi na objekt njegove ljubavi, a ne na subjekt, odnosno njega samog.

ljubavi kao trajnijeg stanja. Slovenski filozof Slavoj Žižek govori o fantazmatskom okviru kao preteči ljubavi, žudnji i zaljubljenosti:

"Nije riječ o tome da se u fantaziji ostvaruje naša žudnja, pa tako ni žudnja za voljenim bićem, nego je fantazija nužna da bi se ta žudnja uopće konstituirala (Žižek 2002:164). Tek pomoću fantazije zaljubljeni stvara svoj svijet 'realne' zaljubljenosti, a da bi mu to u potpunosti uspjelo treba mu cijeli set simbola, jezične dovrtljivosti te prepoznatljivih gesti, tj. kulturom kodiranog ponašanja zaljubljenosti. Pomoću fantazije 'učimo kako željeti' (ibid.), što nas upućuje da ni fantazija niti žudnja, kao njezin proizvod, nisu nagonske u biološkom smislu, iako se takvima predstavljaju" (ibid. 18)

Tako shvaćena fantazija integralni je, neodvojivi i esencijalni impuls nadolazeće ljubavi, s tim da se ne bih sa Žižekom složila u potpunosti - čini se da je fantazija nužan preduvjet žudnje i ljubavi, no iz ovakve se naracije može iščitati teza kako je fantazija nužna samo za konstituciju žudnje, ali čini se da je možda i važnija za *održavanje* ili *perpetuiranje* žudnje. To se možda najviše očituje u važnosti fantazmatskog okvira pri platonskim ljubavima, gdje ne dolazi do konzumacije stvorene žudnje već postoji tek perpetuirani, možda i začarani krug fantazije koja stvara žudnju i žudnje koja stvara fantaziju. S druge strane, u ljubavima koje nisu platonske važnost fantazije nadilazi same početke i onu inicijalno stvorenu žudnju - ako obje strane para aktivno perpetuiraju fantaziju jedno o drugom, i žudnja će postojati. Na kraju, žudnja može nestati tek kada u potpunosti prestane fantazija. Promotrimo li na taj način referentne točke u *Baladi za Metku Krašovec* u kojima autorski ja spomenom, direktnim ili implicitnim obraćanjem, pa i vapanjem zaziva Metku, i postavimo li ih kronološki, oni predstavljaju dvojaku prirodu fantazije i ljubavi - ti su činovi postavljaju fantaziju kao uzrok i posljedicu ljubavi, ili obratno, ljubav kao uzrok i posljedicu fantazije. Fantazmatski okvir je autorskom ja potreban kako bi prikazao progres u "dnevniku jedne ljubavi", koju Debeljak naziva:

"topografija ljubavi, u kojoj se otkriva da je poezija ljubavi još uvijek in statu nascendi: da prikazuje svoje nastajanje, trenje, ureze, raspukline, skliznuća, vrhunce, grcanja, muke, stenjanja, rastrgnuća. Ljubavna vokacija teksta preuzimlje u svoju simbolnu ekonomiju krajnje točke života, u kojima tek smrt otvara drugo rođenje, u kojima je scenarij vitalizma pisan kapima smrtne krvi" (Debeljak 2002:161)

S druge strane, fantazmatski okvir mu je potreban i kako bi istovremeno vlastitu legitimaciju potkrijepio fantazijom.

Poredane kronološki, zasebne točke koje nose diskurs o ljubavi prema Metki (dakle, spominjano direktno ili indirektno obraćanje, vapaji i usputni spomeni), posebice jer

epistolarno prate progresiju odnosa, čitatelju pružaju nesvakodnevno iskustvo gotovo "izvještajnog" diskursa. I upravo stoga što pratimo progresiju odnosa i različita stanja lirskog subjekta moguće je ustvrditi "kako su ljubav i seksualnost, uslijed upisivanja raznovrsnih značenja, prestale biti emocija i tjelesni čin te postale komunikacijski kôd?" (Škokić 2011:7)

Važno je pripomenuti kako je epistolarnost posebice naglašena i u direktnim obraćanjima Metki, kao u pjesmi *Što sam dakle radio u New Yorku* koja počinje stihom "Najprije: već šesti dan bez

pošte!?" (*Što sam dakle radio u New Yorku*, 93)

Ovakav uvod u pjesmu koja ima dnevnički narativ, u kojoj autorski ja nabraja što je radio, podsjeća na crticu "ATTENTE / ČEKANJE. Tjeskoban nemir izazvan očekivanjem ljubljenog bića, zbog malih kašnjenja (dogovoreni sastanci, telefonski pozivi, pisma, povratci)" (Barthes 2007:45). Nakon uvodnog direktnog obraćanja (pretpostavljamo Metki) autorski ja iznosi niz dogodovština iz New Yorka da bi tek u kitici

"Pitao liječnika, nisam li se možda zarazio

sifilisom, sad, kad sam se oženio

tobom. Spavao s Larryjem, silno ugodnim

23-godišnjim crncem koji studira

pravo"

postalo jasno da su njegovi "dnevnički zapisi" zapravo pismo Metki. U istoj pjesmi on nastavlja:

"Mislio: ti bi sigurno

sišla s uma, kad bi znala.

Manje od mjesec dana po vjenčanju!"

U tim je stihovima vidljiva namjera koja može imati sadističke konotacije - autorski ja je svjestan kako bi ona "sigurno sišla s uma" kad bi saznala - nešto što je objavljeno u zbirci koja nosi njeno ime, dakle ne uz (impliciranu) diskreciju. Ovisno o ostalim znakovima vezanih uz nodalnu točku erosa, ovaj je prijestup moguće gledati iz dva rakursa - ili kao

svjesnu namjeru da nanese bol, ili, kao što se često pokazalo kao "potkopavanje" preferiranog narativa, kao način da se on nosi s razdvojenošću - pa značilo to, na kraju, i prisjećanjem na nju u ponešto nezgodnom trenutku.

Identitet ljubavnika je, s druge strane, potkopan larpurlartističkim uživanjem ne samom seksu, već u apstrakciji onkraj seksa koja se generira iz egotističkog bića koje se hrani tuđim bolom, kao u neimenovanoj pjesmi:

"U trenu me oblije  
slast kad pomislim kako sam  
svim svojim  
ženema zdrobio srce" (84)

No, ono što se ovdje može zaključiti da je taj ego podosta labilan ako mu za potvrdu vlastite veličine trebaju takvi dokazi - to je ego čija se veličina mora uvijek nanovo uspostavljati tuđom patnjom, inače gubi na snazi i nestaje njena jačina. Posebice je ovdje važan glagol *zdrobiti*, kojim se ne samo iskazuje tuđa patnja, već i dominacija i zaposjedanje kojem je prethodila aktivna namjera da rezultat bude takav - autorsko ja je ovdje promišljen i proračunat da "njegove žene" trebaju patiti *jer* ga vole.

Međutim, nije riječ o sadizmu ili egomaniji koja živi na tuđoj patnji - ljubav je za njega i njegove ljubavnike i ljubavnice sveprožimajuć entitet poslije kojeg više ništa nije isto<sup>8</sup>:

"Ne samo ja.  
Svatko koga dotaknem postane  
hrana tog plamena" (90)

U gorenavedenoj neimenovanoj pjesmi iznosi se da ono čime on "gori" dotiče i njega, ne samo one koje on dotakne. Točnije, naracije o njegovoj "strašnoj ljubavi", uništavanju žena i drobljenju srca ovdje se propitkuju - jer plamen uništava i njega samog: "CATASTROPHE / KATASTROFA. Snažna kriza tijekom koje subjekt, doživljavajući ljubavnu situaciju kao

---

<sup>8</sup> Gdje se stvara dojam svojevrsnog začaranog kruga, gdje je autorski ja sam obilježen i prožet potragom, lutanjem, nemirom - "ERRANCE / LUTANJE. Iako se svaka ljubav doživljava kao jedinstvena, a zaljubljeni subjekt odbacuje pomisao da bi je poslije mogao ponoviti negdje drugdje, ponekad u sebi s iznenađenjem otkrije svojevrsnu raspršenost ljubavne žudnje; tad shvaća da mu je suđeno da do smrti luta, od ljubavi do ljubavi" (Barthes 2007:96).



konačnu slijepu ulicu, kao zamku iz koje se nikada neće uspjeti izvući, vidi kako mu prijeti potpuno uništenje" (Barthes 2007:53).

## ZAKLJUČAK

Ovdje primjenjena teorija diskursa je poslužila da se cijela zbirka promatra kao zatvoren diskurs. Diskurs satkan od fragmenata koji čine potpunu sliku, koji pomažu stvoriti naraciju o aspektima erosa koje je nužno promatrati kao integralan i neodvojiv dio naracije o ličnosti kakvom se predstavlja autorski ja. Njegovo sebstvo potpun je i zaokružen diskurs koji počiva na nekoliko općih točaka - libido, ego i duhovnost. Iz tih nodalnih točaka polazi sve ostalo u diskursu - kada ih prepoznamo kao ključne, svaka naredna naracija može se shvatiti kao građevna jedinica jednog od triju nodalnih točaka. Taj nam postupak višestruko koristi pri interpretaciji - daje nam referentni okvir unutar naizgled kaotične strukture (koja se često pogrešno proglašavala ludičkom), pomaže nam uhvatiti fragmente u "tipično šalamunovskoj" fragmentarnoj i hermetičnoj lirici i daje nam alat da stvorimo smisao u besmislu.

Iako naizgled književno-znanstveno sustavna, ova metoda tek daje sredstvo za ulaz u interpretaciju - a kakva će naredna interpretacija biti i kamo će odvesti ovisi samo o interpretatoru. U tom je smislu i ovaj rad tek jedno moguće čitanje građe koja vrvi značenjem i od čitatelja traži aktivno sudjelovanje. Budući da je *dis-cursus*, u izvornom značenju, kako ga razumije Roland Barthes, trčanje tamo-amo, dolasci i odlasci, "poduzeti koraci", "zapleti (spletke)", pa je diskurs zaljubljenoga izraz onoga koji, kako smo vidjeli ne prestaje trčati u svojoj glavi, poduzimati nove korake i posebno - spletkariti protiv sebe, podjednako u autora i interpretatora. Zato su aspekti erotičkoga diskursa u *Baladi za Metko Krašovec* Tomaža Šalamuna samo vrhunci ljubavnoga, odnosno ljubavi kao nikada do kraja protumačive *manifestacije* naše osobnosti i našega odnosa prema Drugome.

## LITERATURA

- BARTHES, Ronald. 2007. *Fragmenti ljubavnog diskursa*. Zagreb: Pelago.
- BERNIK, Kristina. 2014. "*Nova duhovnost*" Tomaža Šalamuna. Zagreb: A302.
- DEBELJAK, Aleš. 2002. "Temelji literarne hagiografije". U *Balada za Metku Krašovec*, ur. Miroslav Mićanović. Zagreb: Naklada MD, 157-164.
- HALL, Stuart. 2006. "Kome treba identitet?". U: *Politika teorije: Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, ur. Dean Duda. Zagreb: Disput, 357-374.
- JENSTERLE-DOLEŽAL, Alenka. 2014. "Diskurs lirskega subjekta v zgodnji poeziji Tomaža Šalamuna". U: *Obzorja jezika / Obnebja jezika: poezija Tomaža Šalamuna*, ur. Zvonko Kovač, Krištof Jacek Kozak, Barbara Pregelj. Zagreb: FF press, 127-137.
- JONG, Erica. 1977. *Kako spasiti sopstveni život*. Beogradski izdavačko-grafički zavod: Beograd.
- JØRGENSEN, Marianne, i PHILLIPS, Louise J. 2002. *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: SAGE Publications.
- KOVAČ, Zvonko. 2010. "Odnos protestantske i interkulture hermenevtike". *Obdobja* vol. 27:87-95.
- KOVAČ, Zvonko. 2014. "Šalamunova neoavangarda između moderne i postmoderne". U: *Obzorja jezika / Obnebja jezika: poezija Tomaža Šalamuna*, ur. Zvonko Kovač, Krištof Jacek Kozak, Barbara Pregelj. Zagreb: FF press, 35-65.
- KOZAK, Krištof Jacek. 2014. " 'Avangardistički divlji lovac:' dvojniki avangardnoga pjesnika". U: *Obzorja jezika / Obnebja jezika: poezija Tomaža Šalamuna*, ur. Zvonko Kovač, Krištof Jacek Kozak, Barbara Pregelj. Zagreb: FF press, 65-79.
- LATKOVIĆ, Ivana. "Povijesni obzor Šalamunova ranog pjesništva". U: *Obzorja jezika / Obnebja jezika: poezija Tomaža Šalamuna*, ur. Zvonko Kovač, Krištof Jacek Kozak, Barbara Pregelj. Zagreb: FF press, 53-65.
- NOVAK-POPOV, Irena. "Tomaž Šalamun u poeziji nasljednika". U: *Obzorja jezika / Obnebja jezika: poezija Tomaža Šalamuna*, ur. Zvonko Kovač, Krištof Jacek Kozak, Barbara Pregelj. Zagreb: FF press, 265-283.

ROJC, Tatjana. "Estetsko dejanje Šalamunove *Balade za Metku Krašovec*" U: *Obzorja jezika / Obnebjaj jezika: poezija Tomaža Šalamuna*, ur. Zvonko Kovač, Krištof Jacek Kozak, Barbara Pregelj. Zagreb: FF press, 165-173.

ŠALAMUN, Tomaž. 2002. *Balada za Metku Krašovec*. Zagreb: Naklada MD.

ŠKOKIĆ, Tea. 2011. *Ljubavni kôd: ljubav i seksualnost između tradicije i znanosti*. Zagreb: Biblioteka Nova etnografija.

## SAŽETAK

U radu će se na primjeru zbirke *Balada za Metku Krašovec* Tomaža Šalamuna primjeniti teorija diskursa kao metoda nadilaženja poteškoća pri interpretaciji koje se uobičajeno pripisuju autoru; njegova hermetična lirika, fragmentaran stih, mnoštvo motiva i vrlo opsežan leksik propitkuju tradicionalne metode interpretacije. Teorijom diskursa možemo na drugačiji način pristupiti građi i analizirati je kao zatvoren diskurs koji počiva na određenim nodalnim točkama. U radu su kao nodalne točke prepoznate libido, ego i duhovnost, stoga su odabrani primjeri iz zbirke analizirani kao građevni materijal za svaku pojedinu točku kako bi krajnji cilj koji na njima počiva, potpuni diskurs o autorskom ja, bio potpun.